

exploderende zuigers

OVER DE VERHOUDING DANS & MUZIEK

HUBERT LEPKA

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN DANCE AND MUSIC

EXPLODING PISTONS

WW

... DE HELD, ZIEDEND MEEGEVOERD DOOR BEGEERTE, IS EEN BRANDSTICHTER... EEN VERKRACHTER VAN ZIJN EIGEN EGO EN DAT VAN ZIJN VIER MANISCHE, MECHANISCHE COLLEGA'S, VOOR WIE DE FLIKKERENDE WEERLICHTEN UIT HUN VERBRANDINGSMOTOREN DWAALLICHTEN OP HUN INNERLIJKE STAFKAARTEN LIJKEN TE ZIJN. EEN FANATIEKE, EXTREMISTISCHE BEDREIGING... ZWAAR DAMPEND METAAL... RIDDERS EN BEULSKNECHTEN IN DIENST VAN DE DICTATOR... DIE TEGELIJKERTIJD Z'N NARREN ZIJN... DOOR DE MACHT DE MOTOREN OVER HUN TOEREN TE JAGEN HOUDEN ZIJ HET SYSTEEM IN STAND, NIET OMGEKEERD... DE MOTOREN HANGEN VIA KETTINGEN AAN DE BALKEN VAN EEN AFGEDANKT GEBOUW... MAT GASLICHT... STOF, STORM EN HET GEVAAR WAAR NIET MEER AAN TE ONTKOMEN VALT... HARTVERSCHEURENDE SCHREEUW, EXPLODERENDE ZUIGERS - ONEINDIG DICHT NABIJ DE GRENS GEWEEST.

'KAMERMUZIEK VOOR 4 MOTOREN & BEDIENINGSPERONEEL' van de Salzburgse groep 108 EB (opgevoerd tijdens het Zomerfestijn 1991), waar ik deel van uitmaak, is een performance over de dood, over het afsterven van een heel tijdperk, het tijdperk van het automobilisme, over het plezier en de weemoed dat we daarbij ervaren en niet in de laatste plaats over de manier waarop mannen zich door deze wereld bewegen. Tijdens het werken aan de performance zijn tal van gedachtes bij ons opgekomen die als bijproducten nadere uitwerking verdienen. Maar allereerst een korte beschrijving van de performance:

Er hangen vier verbrandingsmotoren aan staaldraden, de vier dansers bespelen ze als kamermuziek-instrumenten en brengen tonen en geruis voort die ver boven de pijngrens uitkomen. De dansers gaan zowel via muziek als via de dramaturgie relaties met elkaar aan. De bediening van deze motoren als muziekinstrumenten schrijft een eigen vorm van bewegen voor, aangezien we hier van doen hebben met zeer gevaarlijke en eigenzinnige instrumenten. De encenering doet denken aan een diep verborgen, afgetakelde werkplaats waar motoren worden

...THE HERO, SEETHINGLY SWEEP AWAY BY DESIRE, IS AN ARSONIST...A RAPIST OF HIS OWN EGO AND THAT OF HIS FOUR MANIC, MECHANICAL COLLEAGUES, FOR WHOM THE FLASHING LIGHTNING FROM THEIR COMBUSTION ENGINES SEEM TO BE WILL-O'-THE-WISPS ON THEIR INTERNAL TOPOGRAPHICAL MAPS. A FANATICAL, EXTREMIST MENACE...HEAVILY SMOKING METAL...KNIGHTS AND SLAVES IN SERVICE TO THE DICTATOR...WHO ARE ALSO HIS JESTERS...THROUGH THE POWER TO DRIVE THE MACHINE OVER THE EDGE THEY MAINTAIN THE SYSTEM, NOT THE OTHER WAY AROUND...THE ENGINES HANG BY CHAINS FROM THE BEAMS OF AN ABANDONED BUILDING...DULL GAS LIGHT...DUST, TURMOIL AND DANGER NO LONGER ESCAPABLE...AGONIZING SCREAMS, EXPLODING PISTONS - HAVING BEEN INFINITELY CLOSE TO THE BOUNDARY.

"CHAMBER MUSIC FOR 4 ENGINES AND MECHANICS," by the Salzburg group 108 EB (presented during the 1991 Summer Festival), of which I am a part, is a performance about death, about the dying out of an entire era, the era of automobilism, about the pleasure and the wistfulness which we thereby experience, and, not in the last place, about the way men move through this world. While we were working on the performance numerous thoughts occurred to us which, as by-products, deserve further elaboration. But first of all a short description of the performance:

Four combustion engines hang from steel wires, the four dancers play them like chamber music instruments, generating tones and noise which are far above the threshold of pain. The dancers enter into relationships with each other through music as well as through the dramaturgy. The operation of the engines as musical instruments requires a special type of movement, since we are concerned here with extremely dangerous and self-willed instruments. The decor recalls a deeply hidden, shabby workshop where engines are restored, a place covered in oil, where weather and wind rush through, filled with mists,

dusts and exhaust fumes and lit by burning engine blocks and rather drab neon light.

Jose-Luis Greco: "*When I listen to music in a concert hall with open eyes, I miss half of the music, so strongly am I distracted by the musicians*".

Henk van der Meulen: "*I don't agree with that. Your ears don't get better because you close your eyes*".

Independently of the question which of these two Amsterdam composers is right, we were able to determine another relationship during the performance: as soon as the sound level exceeds the threshold of pain, the vision capability decreases noticeably. Perceptivity is evidently totally engaged by the soaring meters of the audio channel. In general, music and dance have an inseparable relationship to each other.

A presupposition in every production with music and dance is this elementary relation between them. Historically speaking, we can say (without losing sight of the systematics of the music) that music arose out of the aural communication systems which arose at the time of the evolution from animal to human. The same is true of dance. The question is merely why expression through movement and aural expression did not stay limited to gestures and language but grew into dance and music. The only possible plausible explanation lies in the role they play in the mating behaviour of the human and his animal predecessors. It is a characteristic which has developed from a sexual preference into a useless but cherished trait. Therein probably lies their close kinship and the possibility of interpreting them similarly. Historically speaking, we make music and dance from out of a pure sexual passion.

Practically all esthetics develop in one common manner: the direct appropriation of nature into the production process brings about an endless stream of creations, which,

opgeknapt, die onder de olie zit, waar weer en wind doorheen jagen, gevuld met nevels, stof en uitlaatgassen en die verlicht wordt door brandende motorblokken en vaal neon licht.

José-Luis Greco: "*Wanneer ik in een concertzaal met open ogen naar muziek luister, mis ik de helft van de muziek, zozeer wordt ik afgeleid door de musici*".

Henk van der Meulen: "*Daar ben ik het niet mee eens. Je oren worden niet beter door je ogen te sluiten*".

Onafhankelijk van de vraag wie van de beide Amsterdamse componisten gelijk heeft, konden wij tijdens de performance een andere relatie vaststellen: zodra het geluidsnivo de pijngrens overschrijdt, neemt het ziensvermogen aanmerkelijk af. De opmerkzaamheid wordt blijkbaar totaal in beslag genomen door de ver uitslaande meters van het geluidskanaal.

In het algemeen staan muziek en dans in een onafscheidelijke verhouding tot elkaar. Vooronderstelling bij iedere productie met muziek en dans is de elementaire relatie die ze tot elkaar hebben. Historisch gezien kunnen we zeggen (zonder de systematiek in de muziek uit het oog te verliezen) dat muziek ontstaan is vanuit de acustische communicatiesystemen die ten tijde van de overgang van dier naar mens ontstonden. Hetzelfde geldt voor de dans. De vraag is alleen waarom de bewegingsuitdrukkingen en de acustische uitingen niet beperkt bleven tot de gebaren en de taal en uitgroeiden tot dans en muziek. De enig mogelijke plausibele verklaring ligt in de rol die ze spelen bij het paringsgedrag van de mens en zijn dierlijke voorouders. Het is een kenmerk dat zich vanuit een seksuele voorkeur heeft ontwikkeld tot een nutteloze maar geliefkoosde eigenschap. Daarin ligt ook vermoedelijk hun enge verwantschap en de mogelijkheid tot het geven van een gelijkkluidende interpretatie. Historisch gezien musiceren en dansen wij

vanuit een zuivere sexuele gedrevenheid.

Vrijwel alle esthetica ontwikkelt zich op eenzelfde manier: de directe toeëigening van de natuur in het produktieproces brengt een oneindige stroom creaties op gang, die zonder enig nut voor het overleven in dienst staan van een steeds verder voortschrijdende esthetisering. Dit proces voltrekt zich zowel achter de rug om van de producenten als van de scheppers van de esthetiek. Onwillekeurig en onstuitbaar haalt onze esthetische drang de vluchtige voorwerpen uit de sfeer van de nuttigheid en duwt hen in de richting van de schone kunsten. Het patroon dat hier achter schuilgaat valt te vergelijken met het hameren van de specht op de tak, die door een esthetisering (verhoging van de frequentie, gebruik van klankkasten) verandert van het zoeken naar maden in een paringsgroep.

Kunstwerken zijn, naast al het andere wat ze in zich hebben, experimenten om zulke kwesties op te helderen of op te lossen: waarom is dit zo?

Harry de Wit: "Mijn samenwerking met Edouard Lock, de choreograaf van LaLaLa verliep anders. Het eerste wat hij tegen mij zei was: 'IK WIL... MUZIEK, OMDAT HET PUBLIEK EEN BALLETVORSTELLING ZONDER MUZIEK NIET KAN UITSTAAN.' Oh God, zei ik, dat kan niet anders dan uitdraaien op achtergrondmuziek; het overvoeren van het publiek".

In het geval van de motorenmuziek is de verhouding dans-muziek anders dan bij gewoonlijke dansproducties. De muziek ontstaat door de beweging, die wordt uitgevoerd op muziek die ze zelf voortbrengt. Deze elementaire verhouding kan teruggevoerd worden tot een uitspraak van Kubelka: Voor het oor geven muziek, klank en ruis hoe dan ook een beweging aan. Niet zomaar beweging in het wilde weg, het oor neemt ook de aard van de beweging waar, het tempo en de plaats. Behalve de kulturele-emotionele aspecten van muziek, geeft het ook altijd een indicatie van een beweging.

without any purpose for survival, serve an ever-further progressing estheticisation. This process occurs behind the backs of the producers as well as the creators of esthetics. Instinctively and irrepressibly, our esthetic impulse pulls the transient objects out of the sphere of usefulness and pushes them in the direction of the fine arts. The pattern at the bottom of this can be compared with the woodpecker's hammering at the branch, which through an estheticization (heightening of the frequency, use of the voice box) changes from a search for worms into a mating call.

Works of art are, along with everything else they have in them, experiments to elucidate or resolve such questions: why is this so?

Harry de Wit: "My collaboration with Edouard Lock, the choreographer from LaLaLa, went differently. The first thing he said to me was, 'I WANT...MUSIC, BECAUSE THE AUDIENCE CANNOT ENDURE A BALLET PERFORMANCE WITHOUT MUSIC.' Oh God, I said, that's doomed to end up as background music; the overfeeding of the audience".

In the case of engine music, the dance-music relationship is different from that in usual dance productions. The music arises from the movement; it is performed to music they generate themselves. This elementary relationship can be traced back to a statement of Kubelka's:

For the ear, music, sound and noise in some way indicate movement. It perceives not just indiscriminate movement, but also the nature of the movement, the tempo and the place. Besides the cultural and emotional aspects of music, it also always gives this indication of movement. Unavoidably and perhaps without wanting to, dance, too, alongside its emotional and esthetic effects, always produces noise: through walking, breathing and all kinds of other sources. In this way the structure of the dance is also expressed in the noise produced.

John Zorn: *"I have a machine to look with, that is, the eyes. The one that hears is called the ears, and I speak with my mouth. I have the impression that I'm dealing with machines which function independently of each other. While I'm told that it's one and the same machine."*

It is more difficult in reality to make a distinction between movement and sound than human perception through the senses would have us believe. Every musical instrument is as much movement as sound. It is a resonance relationship: each theatre works with its own set of dramaturgical resonances, a thorough interweave between movement and movement already transformed into noise and/or music, together with emotional developments and amplitudes. Thus considered, every dance or musical piece is a complex convergence of vibrations, tensions and feedback to planes of interference.

This relationship probably holds true only to a slight degree for music which is electronically produced. No human organ can receive the metaphorical workings of the electrons in an adequate way. Yet we should not see this as deception. Every good musical instrument deceives the listener by converting a slight degree of movement into a bunch of sounds.

Through their roar the engines conjure up furious movement, enormous force, acceleration and exhaustion through overexertion - in short, they are penetrant. Without the sound auto races would not be nearly as exciting (and this even holds true for the TV images in which there is a time-lag between picture and sound). The breakneck pace would otherwise become unreal and unbelievable.

These deceptions are caused by the resonance relationship, just as in the relation between dance and music. The engines make so much noise because they breathe at their resonant frequency. Their mechanical power is directly related to the volume. With racing engines in particular, during the overlap time (the top dead center after the power and exhaust strokes), the inlet valve as well as the

Onvermijdelijk en zonder het misschien zelf te willen produceert de dans, naast emotionele en esthetische effecten, ook altijd ruis: door het lopen, het ademen en allerlei andere geluidsbronnen. De structuur van de dans wordt op deze manier ook in het geproduceerde geruis uitgedrukt.

John Zorn: *"Ik heb een machine om te kijken, dat zijn de ogen. Die om te horen heet oren en spreken doe ik met de mond. Ik heb de indruk dat ik te maken heb met onafhankelijk van elkaar functionerende machines. Terwijl me wijs gemaakt wordt dat het om een en dezelfde machine gaat."*

Het is moeilijker om een onderscheid te maken tussen beweging en geluid dan de menselijke waarneming via de zintuigen ons wil doen geloven. Ieder muziekinstrument is evenzeer beweging als klank. Het is een resonantie-verhouding: elk theater werkt met eigen resonanties in de dramaturgie, een verregaande verving tussen beweging en reeds getransformeerde beweging in de vorm van ruis en/of muziek, tesamen met emotionele ontwikkelingen en amplitudes. Zo bezien is ieder dans- of muziekstuk een complexe samenkomst van trilling, opwinding en terugkoppeling naar interferentievlakken.

Deze verhouding gaat waarschijnlijk maar in geringe mate op voor muziek die elektronisch wordt weergegeven. Geen enkel menselijk orgaan kan de overdrachtelijke bezigheden van de elektronen op een adequate manier ontvangen. Toch zouden we dit niet als bedrog moeten zien. Elk goed muziekinstrument misleidt de toehoorder door een geringe mate van beweging om te zetten in een hoeveelheid klanken.

Door hun gebrul spiegelen de motoren razende beweging, enorme kracht, versnelling en uitputting door overmatige inspanning voor - kortom, ze zijn penetrant. Zonder het geluid zouden de autoraces lang zo spannend niet zijn (en dat gaat zelfs voor de TV-beelden op waarin een tijdsverschil tussen

beeld en geluid bestaat). Het razende tempo zou anders onwerkelijk en ongeloofwaardig worden.

Deze misleidingen worden veroorzaakt door de resonantie-verhouding, net als bij de relatie tussen dans en muziek. De motoren maken zoveel lawaai, omdat ze ademen op de maat van hun resonantie. Hun mechanische kracht staat in direct verband tot de geluidssterkte. Vooral bij racemotoren staat gedurende de overlappingstijd (het bovenste dode punt na de werk- en spoelstagen) zowel de inlaat- als de uitlaatklep open. Als de motor stationair draait zouden de uitlaatgasen dus zowel door de inlaat als door de uitlaatpoort kunnen verdwijnen. Hetzelfde geldt voor de beginnende aanzuiging van het verse mengsel. Wanneer de motor loopt is het hele gasmengsel echter in een lineaire beweging op weg van de carburateur naar de uitlaatpijp en eventueel de uitlaat. Deze lineaire beweging valt samen met de gastrillingen op de maat van het verbrandingsproces. Een optimale afstemming van de hiermee in verband staande drukverhoudingen zorgt in de overlappingstijd voor het leegmaken van de verbrandingskamer en vervolgens de toevoer van nieuw gas. Dit dynamische ademen van het gas staat in direct verband met het geluidsnivo en de kracht van de motor.

De motormuziek geeft de spelers met hun begrensde motoriek een razende snelheid mee. Ook wat dat betreft staat de motor in een resonantie-verhouding tot onze manier van bewegen.

Dit is een van de redenen waarom de motoren niet slechts metafoor zijn voor de mannelijke wijze van voortbewegen, voor onze seksualiteit, maar ook staan voor de buiten het lichaam bevindende verlengstukken hiervan.

Het ontstaan van het stuk 'KAMERMUZIEK VOOR 4 MOTOREN EN BEDIENINGSPERONEEL' viel samen met de overhaaste aankoop van een auto. Deze aanschaf was voor mij zowel een stap terug in het eigen verleden als het begin

exhaust valve is in the open position. If the engine is idling the exhaust gases can escape through the input duct as well as the exhaust duct. The same applies at the start of the next induction stroke, drawing in fresh mixture. When the engine runs, the whole gas mixture, however, is in a linear movement on the way from the carburettor to the exhaust manifold and eventually on to the exhaust. This linear movement coincides with the vibrations of gas in time with the combustion process. The optimal adjustment of the pressure differentials guarantees complete emptying of the combustion chamber and subsequently the intake of new gas. This dynamic gas breathing of the engine is directly connected to its sound level and power.

Engine music affords the players with their limited locomotion a breakneck speed. In this respect, too, the engine has a resonance relationship to the way we move.

This is one of the reasons why the engines are not just a metaphor for the male manner of locomotion, for our sexuality, but stand also for the extensions of it located outside the body.

The appearance of the piece "CHAMBER MUSIC FOR 4 ENGINES AND MECHANICS" coincided with the hurried purchase of a car. This acquisition was for me a step back into my own past as well as the beginning of a passion for engines. This passion, like any other, is mainly a healing process.

At the peak of his manic distortion of reality, Zell, the hero of Gernot Wolfgruber's novel "*Die Nähe der Sonne*," purchases a Triumph Tiger. This becomes the key to entrance into the outside world from out of his inner self. Through the speed, lightness and mobility, an infinite expansion of the I takes place. The urge for hunting and danger, battle, conquest and penetration are aroused in this way. All these aspects of inner life are substituted by this symbol, and experienced with its help: the symbol of the machine.

Ecological moralism is a dead-end road leading to masochistic asceticism and the desire for suffering. *“Only a morality which can laugh and grieve, which knows intoxication and asceticism, which can lustily penetrate and tenderly respect”* is the correct one. He who repeatedly rants against the *“erotic and esthetic of the automobile”* will fail time after time: *“Environment-friendly traffic will remain an illusion until the passionate and exciting qualities of the automobile are successfully incorporated in the alternative.”*

The engine performance is an experiment, an attempt to distill these thrilling aspects from the automobilism of the inner cities and present it in its pure form. Automobilism should be converted into a socially acceptable form: what the detective novel is to the potential killer in us, engine music must be for the automobilists. Only the ratio is in inverse proportion: alongside a handful of killers is an immense army of automobilists. The preponderance of readers of crime novels over the audience for our chamber music is obvious. Engines, to me, constitute an inextricable component in the collection of metaphors for deviant male behaviour, deviant in a social as well as a sexual respect. The deviant as a departure from the prescribed path has in itself already a high symbolic content. The engine is an outstanding example of a compilation of symbols, a focus of their sublimation: the flames of combusting gases, the compression, the pistons in their cylinder travel, the bulges on the inlet manifold, the size of the carburetors, from 38 to 45 mm diameter or the architecture of the Reihensch cylinder.

Thus we get acquainted with motives, from which we can make a compelling theatre event. It serves no purpose simply to label our hidden wishes and desires. We achieve more success through the playful use of symbolism to investigate what will happen under fictive, fanciful circumstances. In this way, we make a new, uncharted part of the world our own.

van een manie voor motoren. Deze manie is net als ieder andere manie vooral een gezingsproces.

Zell, de held uit de roman *“Die Nähe der Sonne”* van Gernot Wolfgrubers schaft op het hoogtepunt van zijn manische verdraaiing van de werkelijkheid een Triumph Tiger aan. Dit wordt de sleutel om vanuit zijn innerlijk de buitenwereld te betreden. Door de snelheid, de lichtheid en de beweeglijkheid vindt een oneindige vergroting van het Ik plaats. De zin in jacht en gevaar, strijd, verovering en penetratie worden op deze manier opgewekt. Al deze aspecten van zieleleven worden in dit symbool gesubstitueerd en met behulp daarvan beleefd: het symbool van de machine.

Ecologisch moralisme is een doodlopende weg die leidt tot masochistische asceticisme en de lust tot lijden. *“Alleen een moraal, die kan lachen en treuren, die de roes en de asceticisme kent, die geil kan penetreren en teder respecteren”* is de juiste. Degene die telkens tekeer gaat tegen de *‘erotiek en esthetiek van de auto’*, zal keer op keer falen: *“Het milieu-vriendelijke verkeer zal net zolang een waan-idee blijven totdat het gelukt zal zijn de driftmatige, opwindende kwaliteiten van de auto in het alternatief op te nemen.”*

De motorperformance is een poging, een experiment, deze opwindende aspecten uit het automobilisme van de binnensteden te destilleren en in z'n zuivere vorm te presenteren. Het automobilisme zou omgezet moeten worden in een sociaal acceptabele vorm: wat de detectiveroman voor de potentiële moordenaar in ons is, zou de motorenmuziek voor de automobilisten moeten zijn. Alleen is de getalsverhouding nu nog omgekeerd evenredig: tegenover een handje vol moordenaars staat een immens leger automobilisten. Het overwicht van lezers van de misdaadroman op de bezoekers van onze kamermuziek is evident.

Motoren maken voor mij onlosmakelijk onderdeel uit van de metaforen-verzameling

voor mannelijk deviant gedrag. Deviant zowel in sociaal als in sexueel opzicht. De deviantie als afwijking van de voorschreven weg heeft op zichzelf al een hoog symbolisch gehalte. De motor is bij uitstek een bundeling van symbolen, een focus van hun verdichting: de vlammen van verbrandende gasen, de compressie, de zuigers in hun cilinderloop, de verdikkingen van het spruitstuk, de grootte van de carburateurs, van 38 tot 45 mm diameter of de architectuur van de Reihensch-cylinder.

Zo maken we kennis met drijfveren, waarvan we een meeslepende theatergebeurtenis kunnen maken. Het heeft geen zin om onze verborgen wensen en verlangens simpelweg van een etiket te voorzien. We bereiken meer succes door het speelse gebruik van hun symboliek om te onderzoeken wat er onder fictieve en fantasierijke omstandigheden gaat gebeuren. Op deze manier maken we ons een nieuw, onbekend deel van de wereld eigen.

Motoren zijn nooit op de tekentafel uitgedacht, maar zijn de uitkomst van een eeuwenlang proces van trial-and-error. De chaotische ontwikkeling van de machine lijkt op het mechanisme van de evolutie: om het capaciteitsvermogen te vergroten dient de aantrekkingskracht in het kader van de seksuele voorkeur te staan. Zodra motoren werktuigen worden om de mannelijke daadkracht te vergroten, - en dat gebeurt vrijwel noodzakelijk gezien hun symbolische dichtheid -, wordt hun verdere ontwikkeling onderhevig gesteld aan een aanpassingdruk zodat ze geschikt worden als signaal in paringsgedrag. Dat betekent dat hun technische specificaties niet zozeer worden beoordeeld naar hun prestatievermogen (in de gebruikelijke zin van het woord), maar worden ontwikkeld, gekonsumeerd en beoordeeld als informatie-dragers en attractieve eigenschap in het kader van de seksuele partnerkeuze.

In dit historisch kader bezien volgt de motor dezelfde weg als dans en muziek.

Engines were never thought up at the drawing board, but are the product of a centuries-long process of trial and error. The chaotic development of the machine resembles the mechanism of evolution: to expand the capabilities, the attraction must be seen in the context of sexual preference. As soon as engines become instruments for increasing the male energy - and that will almost necessarily happen, given their symbolic density - their further development will be made subject to an adaptive pressure so that they become suitable as signals in mating behaviour. This means that their technical specifications will not so much be judged on their performance capabilities (in the usual sense of the term), but will be developed, consumed and evaluated as information carriers and an attractive trait in the choice of a sexual partner. Seen in this historical light, the engine follows the same path as dance and music.

wetware

SAMENSTELLING/EDITORS GEERT LOVINK & RIK DELHAAS

HUBERT LEFKA
Jul. 1991



WW

COLOFON

Wetware verschijnt als zelfstandige publikatie van het Zomerfestijn 1991. Het werd financieel mogelijk gemaakt door steun van De Balie. Met dank aan Chris Swart jr. en Chris Keulemans.

Wetware is independently published as part of the Summer Festival 1991. It was made financially possible by support from the Balie. With thanks to Chris Swart jr. and Chris Keulemans.

Zomerfestijn/Summer Festival
Kleine Gartmanplantsoen 10
1017 RR Amsterdam
tel. +31-20-6257444
fax. +31-20-6384489

Vertaling/Translation: Laura Martz
Translation of Nijenhuis and Wentink: Nicole Immink

Composities/Compositions J. Huizenga Pagina/Page 45

Ontwerp/Design: Mieke Gerritzen.
Drukwerk/Printing: Rob Stolk

Distributie/Distribution:
Uitgeverij De Balie - S. Franke
Kleine Gartmanplantsoen 10
1017 RR Amsterdam
tel. +31-20-6233673
fax. +31-20-6384489

CIP-gegevens, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Wetware
Geert Lovink, Rik Delhaas. (red.). Amsterdam: De Balie
ISBN 90-6617-086-7
NUGI 614

trefw.: cultuurfilosofie ; essays

CONTENTS

PAGE 6	THE HUMAN REMNANT Marleen Stikker
PAGE 7	HALF HUMAN, HALF ANIMAL, HALF MACHINE Anton Simons
PAGE 17	MISSIONARY IN THE ARTIFICIAL PARADISE V2-Organisation
PAGE 19	EVERY MAN FOR HIMSELF AND THE EQUIPMENT FOR US ALL Lex Wouterloot
PAGE 29	ENLIGHTENMENT MACHINES Arjen Mulder
PAGE 35	THE DISAPPEARING ENVIRONMENT Wim Nijenhuis
PAGE 49	I WANT TO BE A MACHINE Marijn van der Jagt
PAGE 54	ARMOUR Sonja Snoek
PAGE 65	JEHFIHUG G.X. Jupitter-Larsen
PAGE 67	TALOS' HERITAGE Victor Wentink
PAGE 77	THEORETICAL FASHION Sweet Aften
PAGE 85	BUILD YOUR OWN VIRTUAL REALITY DFM radio televisie International/ARTburo
PAGE 87	EXPLODING PISTONS Hubert Lepka
PAGE 96	ABOUT THE AUTHORS